



惯例下的狂欢

YES to RITUAL



[塞尔维亚] 比利安娜·思瑞克 主编
EDITED by BILJANA CIRIC

惯例下的狂欢

ALTERNATIVES *to* RITUAL

图书在版编目(CIP)数据

惯例下的狂欢 / (塞尔) 思瑞克主编. — 北京: 金城出版社, 2013.12

ISBN 978-7-5155-0880-1

I. ①惯… II. ①思… III. ①艺术—世界—文集 IV. ①J11-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第278959号

Copyright©2013 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归 **金城出版社** 所有, 未经合法许可, 严禁任何方式使用。

惯例下的狂欢

主 编 (塞尔) 思瑞克

责任编辑 雷燕青

开 本 720毫米×960毫米 1/16

印 张 12.5

字 数 200千字

版 次 2013年12月第1版 2013年12月第1次印刷

印 刷 北京市十月印刷有限公司

书 号 ISBN 978-7-5155-0880-1

定 价 55.00元

出版发行 **金城出版社** 北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编: 100013 (010) 84254364

发 行 部 (010) 84254364

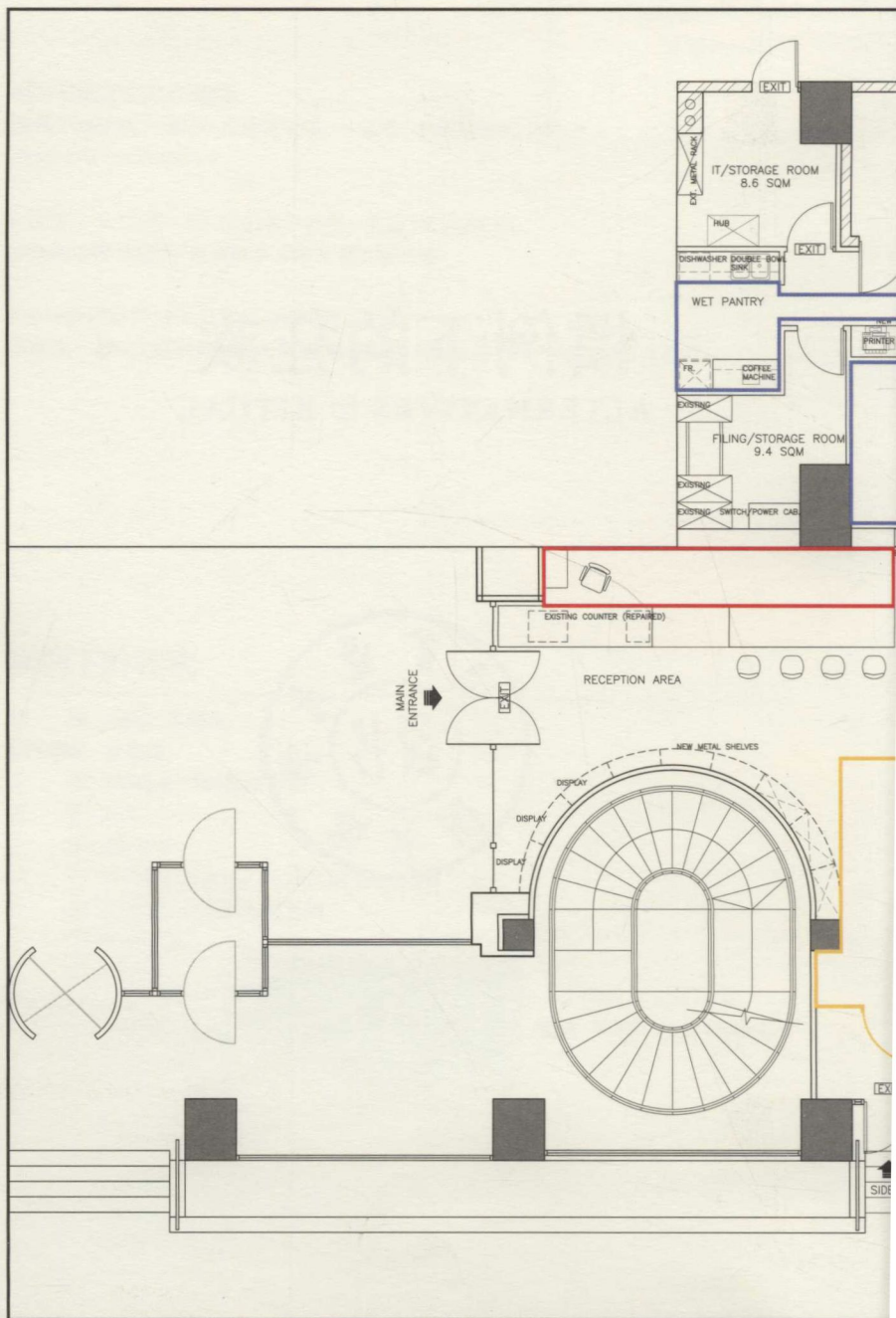
编 辑 部 (010) 84250838

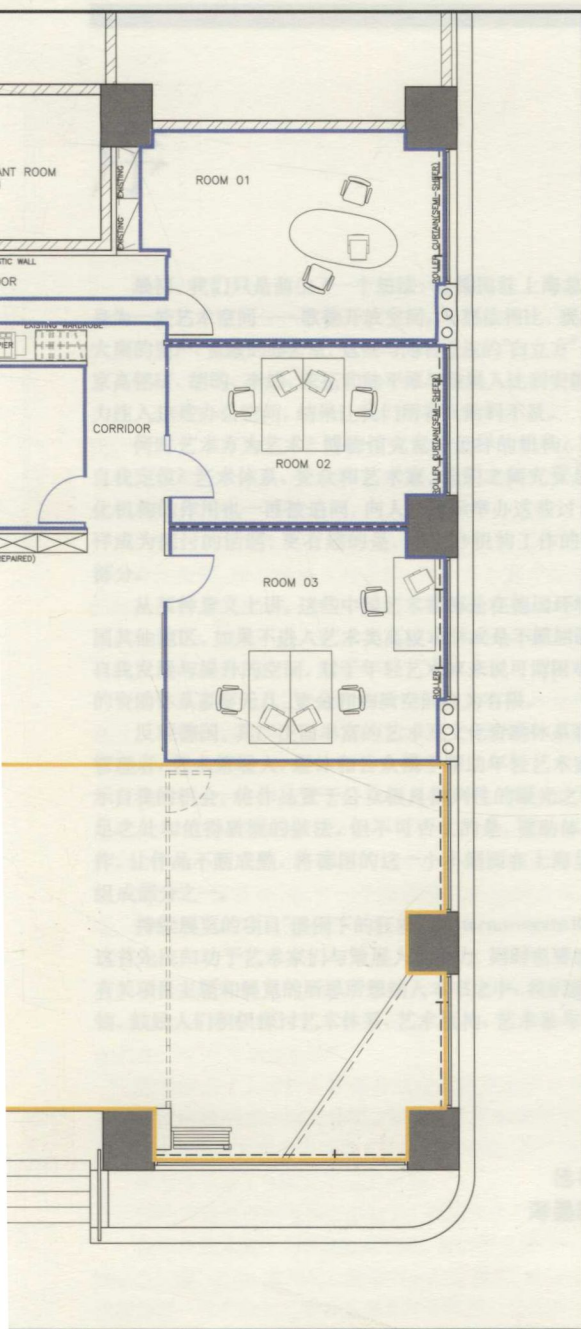
总 编 室 (010) 64228516

网 址 <http://www.jccb.com.cn>

电子邮箱 jinchengchuban@163.com

法律顾问 陈鹰律师事务所 (010) 64970501





- 我们的艺术世界是如何被建构的
- 歌德开放空间
- 艺术家博物馆

德国驻上海总领事馆
文化教育处 平面图

序

最初，我们只是萌生了一个想法：将德国驻上海总领事馆文化教育处的办公区域变身为一处艺术空间——歌德开放空间。与想法相比，现实显得遥远了许多：高大的书架、大扇的窗户、宽敞的办公室，这些与闻名遐迩的“白立方”（white cube）迥然不同。最终，艺术家高铭研、胡昀、李然、宋拓和陆平原与策展人比利安娜·思瑞克共同将鲜活的艺术生命力注入这些办公空间，结果让我们所有人始料不及。

何时艺术方为艺术？博物馆究竟是怎样的机构？艺术家在整个社会大环境中如何自我定位？艺术体系、受众和艺术家，他们之间究竟是何种复杂的关系？在探讨中，文化机构的作用也一再被追问，向人们揭示举办这些讨论的机构，即文化教育处本身，同样成为探讨的话题；更有趣的是，在主办机构工作的每一位员工都成为了话题的组成部分。

从某种意义上讲，这些中国艺术家都是在德国环境下开展工作的。因为在上海及中国其他地区，如果不进入艺术类高校求学或是不愿屈服于市场压力，仅在公共领域寻求自我发展与提升的空间，对于年轻艺术家来说可谓困难重重。旨在促进年轻艺术家发展的资助体系寥寥无几，资金和物质空间极为有限。

反观德国，其广泛而丰富的艺术及文化资助体系著称于世：公共和私人资助与文化管理者、艺术策展人、媒体和公众携手帮助年轻艺术家实现自我发展，并向他们提供展示自我的机会，将作品置于公众极具批判性的眼光之中。当然，这一资助体系也存在不足之处和值得质疑的做法。但不可否认的是，资助体系使艺术家能集中精力专注于创作，让作品不断成熟。将德国的这一小小侧面在上海呈现，是歌德开放空间项目的重要组成部分之一。

持续展览的项目“惯例下的狂欢”（Alternatives to Ritual）大获成功，反响非同寻常，这首先应归功于艺术家们与策展人的努力，同时也要感谢这本书的作者们，正是他们将有关项目主题和展览的所思所想纳入本书之中。我们希望借助歌德开放空间和这本出版物，鼓励人们积极探讨艺术体系、艺术机构、艺术参与者及三者之间的关系网络。

德国驻上海总领事馆文化教育处
海墨思博士（Dr. Claus Heimes）

序

2012年9月至2013年3月，“惯例下的狂欢”在上海歌德开放空间呈现。展览试图找到一种抗衡当前艺术生产惯例的方式，提出新的个人实践和参与形式，改变以往审视艺术体系的主导方式。

延长项目的展出时间为反思和探讨提供了更多空间，使得受邀参与的艺术家在创作作品、展示作品的同时，能够借此机会让自己“慢下来”，有时间去对当前我们所面对的文化环境和艺术界普遍面临的过度生产问题进行反思。

展览试图开启关于机构、机构形式、作为机构的艺术体系和展览制作过程中艺术家/策展人关系等话题的探讨。

作为个体奋斗的象征，中国当代艺术出现于20世纪80年代早期，依靠极少数的支持和共有的信仰，缺乏任何支持系统。对于今天整个艺术系统，这个已被建构为一个封闭的体系而言，利弊共存。在今天的艺术系统，或如阿瑟·丹托 (Arthur Danto) 所描述的“艺术世界”中，定义一件艺术作品是否成立，只能在艺术系统的语境中加以判断，而不再取决于它的内容、形式或流派。

艺术体系的建设完成催生了全新的工作环境和运作惯例，也促使一部分艺术家希望通过自己的作品来进一步探索艺术体系中的各种关系，我们可以将之视为潜在的、可能形成的机构批判。

关于机构的问题也带来了许多其他问题，可以通过艺术家的个人项目来进行探讨，包括本土现代性的建构，这种建构的过程如何映射当下，如何反映艺术家在更大的社会语境中的角色以及艺术家与艺术系统之间的一系列关系。

“惯例下的狂欢”基于一个持续变化的展出方式，以个展和群展相结合的形式呈现。群展部分的策展理念源于第五届卡塞尔文献展“对现实的质疑——今日图像世界” (Questioning Reality-Image Worlds Today, 1972)，由哈罗德·塞曼 (Harald Szeemann) 策划的当届展览是近代世界展览制作中最重要的展览之一。“惯例下的狂欢”借鉴了第五届卡塞尔文献展中的“艺术家博物馆”版块，邀请艺术家和艺术家团队为观众带来属于他们自己的“艺术家博物馆”。

艺术家的个人项目在歌德开放空间的主空间呈现，而“艺术家博物馆”单元则在办公空间以群展的形式同时呈现。每个月，“艺术家博物馆”中的一位参展艺术家会离开群展，在主空间内为观众带来个人作品，然后离开整个展览项目。

本书也采取了与展览类似的框架。

围绕展览展开的各种公共讨论、内部交流都收录在本书中。

在每次艺术家个人项目展示期间，我们都会邀请一位策展人/作者与该艺术家进行一场公共讲座。之后，参与讨论的嘉宾会应邀撰文，对讨论内容进行重访和梳理，并尝试提炼出能够进一步反映出艺术体系里各种值得进行反思的话题，这些也都被收录在本书当中。

在半年的展期内，由艺术家发起的艺术电子期刊PDF应邀组织了一系列围绕个展艺术家的非公开讨论。每次邀请一位谈话者（艺术家）参与，围绕每个艺术家的项目及其创作的出发点等问题展开讨论，所有内容亦整理为文稿在此结集出版。

《惯例下的狂欢》试图保持与展览类似的结构，以艺术家个人项目和“群展”（艺术家博物馆）相结合的结构呈现。“艺术家博物馆”版块以群展在书中的呈现，推动艺术家重访各自在“艺术家博物馆”中的作品，并进一步思考如何在这本出版物中再次呈现，突破仅仅作为空间作品的常规文献展示。

最后，我要感谢德国驻上海总领事馆文化教育处院长海墨思博士给予本次项目的巨大信任和支持。在整个过程中，各种挑战层出不穷，我们不断对空间的使用进行实验，力求每一个艺术家个人项目的呈现都有所变化，并且展期内所有办公空间亦对公众开放。对这种种一切，海默思博士都秉持了开放的态度，并以此肯定了整个项目的重要意义。“惯例下的狂欢”提出以展览的结构在德国驻上海总领事馆文化教育处与歌德开放空间之间发挥“中间人”的作用。作为文化教育处的组成部分，歌德开放空间将在本项目结束后继续以非营利艺术空间的形式为各类策展工作和艺术实验提供平台和支持，邀请策展人提出展览构想，以期在本土艺术领域产生重要影响。

我也要感谢所有参与项目的艺术家，对我而言，与艺术家的合作永远是一个不断学习的过程。我还要感谢所有为本次项目做出贡献的策展人和作者们，感谢你们在讨论活动和出版物中与大家分享自己的真知灼见。

比利安娜·思瑞克 (Biljana Ciric)

目录

序 / 海墨思博士 I

比利安娜·思瑞克 III

在展览中重建关系 I

比利安娜·思瑞克

一个展览框架下的多重独奏 8

蔡影茜

天真与经验的机构 14

申舶良

我还能做些什么？——高铭研个人项目

我还能做些什么？ 22

翁笑雨

我还能做些什么？——高铭研个人项目介绍 31

比利安娜·思瑞克

艺术家的自白 34

惯例下的狂欢 PDF对话1 44

我们的祖先——胡昀个人项目

从来没有“艺术家”这回事 50

卢静

我们的祖先——胡昀个人项目介绍 57

比利安娜·思瑞克

惯例下的狂欢 PDF对话2 66

艺术家博物馆 71

我想和你谈谈，但不是你们——李然个人项目

艺术系统：在现实和想象之间 110

苏伟

我想和你谈谈，但不是你们——李然个人项目介绍 117

比利安娜·思瑞克

我想和你谈谈，但不是你们——剧本 120

我想和你谈谈，但不是你们——录像人物对白 126

我画的歌德开放空间——宋拓个人项目

我画的歌德开放空间——宋拓个人项目介绍 142

比利安娜·思瑞克

惯例下的狂欢 PDF对话3 150

等待一个艺术家——陆平原个人项目

生产性焦虑，或一种新的主奴经验？ 156

杨北辰

等待一个艺术家——陆平原个人项目介绍 161

比利安娜·思瑞克

惯例下的狂欢 PDF对话4 170

作者、艺术家、PDF对话参与者、主编简介 174

惯例下的狂欢 时间轴 182

在展览中 重建关系

作者：比利安娜·思瑞克

关于策展的反思：还未到来的学术探讨

许多人大胆断言：“策展人时代已经终结”。但在中国的语境下，策展实践和理论，以及围绕展览制作而展开的对话似乎还从来不存在。或许，等到策展实践真正在中国诞生的那一刻，它早已在多年前就被宣告灭亡。

当今艺术体系内，展览制作已进入极度僵化的模式，这样的模式只能不断地生产物品——象征财富积累的物质化对象。关于展览制作的其他方面，比如通过展览得到的个体经验（与剧场中的集体经验形成对比）产生个体意识；或通过展览为我们提供的各种关系对艺术家的作品产生新的解读的可能，这些问题几乎得不到任何重视。

展览已然成为作品传播的最普遍的方式之一，但是我们却很少就展览本身理论探讨的实际开展情况提出质疑。随着当代艺术领域资本投入的增加，新空间和新美术馆不断涌现，预算充沛。为了填满这些空间，我们几乎每天都被各种展览所包围。

关于策展问题的思考其实也是关于策展实践和艺术体系内各种关系的本质思考。在中国，大家对于策展的认识还停留在比较狭隘的层面。许多所谓的策展无非是简单地把作品从艺术家的工作室移入白盒子空间，并由策展人撰写相关文章。对于策展实践如此单一的认识，导致很多时候策展与市场投机和艺术政治紧密联系在一起。策展实践也因此在中国并未被视为推动对话产生的有效助力。

近年来在中国举办的大量展览，特别是各类资深艺术家回顾展或美术馆个展，往往给人以这样一些略带伤感的印象：作品散落在美术馆空间各处，但是展览却缺乏对作品与作品之间联系的深入思考。其中许多艺术家都具有极高的艺术造诣，创作本身也都很有力量。但是光靠有力量的作品有时还不足以撑起一个有力量的展览，因为展览必须是理论脉络和实际呈现的结合。策展工作的存在绝不仅仅是因为一个展览需要策展人的挂名，更因为展览应该为艺术家和策展人的对话开启新的可能性。通过展览，我们可以从新的角度来探讨艺术家的实践，提出作品与作品之间新的关系，从更多不同的视角解读他/她的创作理念和思考。展览应该为艺术家的自我反思、策展实践以及两者如何更好地结合提供新的可能性。这样的实践过程带有实验的性质。既然是实验，就有失败的可能。但即便是失败的实验也能够为策展人和艺术家的工作提供新的认识和思考，这一点至关重要。

时至今日，很少有展览是在这个层面上开展的。以这种方式策展要求策展人进行大量的前期研究，耗时耗力。当前一味讲求效率的策展模式极大地限制了策展工作往纵深方向发展。

策展人从何而来？今天又该如何自处？

20世纪90年代早期，随着当代艺术国际化进程的加快和中国艺术家逐渐活跃于各大国际展览，“策展人”的概念第一次引进到中国。80年代在中国举办的各种展览都不曾出现策展人的说法，原因很简单，当时参与组织和策划的都是艺术家，不算作策展人。（本文不打算就艺术家作为策展人的问题展开讨论，此处举例只为说明策展人作为一项职业在中国的发展进程。）

20世纪80年代中期，艺术创作进入蓬勃发展期。毕业于艺术院校的新生代艺术家开始了他们的各项实验。“85新潮”的星星之火随着全国各地展览的举办形成燎原之势，但艺术家之间并不十分了解彼此的创作和思考动态。80年代，艺术家尚没有足够的

经费自由游走于各个城市之间，因此，各地的艺术期刊在收集作品图片和发表作品方面扮演着举足轻重的角色。其中最为重要的几本刊物包括《江苏画刊》、《美术》等，也标志着研究当代艺术家实践的开端。

所有艺术项目和活动都会把相关图片寄到上述刊物的编辑部，以期自己的作品、展览和活动能够发表。在一次访谈中，有位艺术家在回顾20世纪80年代展览时表示，在那个时候“信息就是权力”。在这样的大环境下，一些刊物的编辑后来转型为展览组织者，并在80年代组织了两次重要会议（1986年珠海会议和1988年黄山会议），邀请来自全国各地的艺术实践者共同参与讨论。这批编辑出身的组织者后来首次以策展人身份策划的展览便是“89现代艺术大展”，成为策展在中国的发展过程中一次里程碑式的变化。

虽然我们理所当然地认为这些前卫艺术会议和活动的发生与官方机构并无关联，但两者之间并非没有互相影响；甚至可以说，两种组织结构之间拥有惊人的相似之处。1986年的珠海会议是首次大型专题会议（由王广义、舒群、高名路组织），来自全国各地的百余名代表参加了此次会议。不难发现，这次会议的结构很大程度上反映了官方组织结构。例如，原定在会议期间举行的“’85青年美术思潮大型幻灯展暨学术讨论会”组织架构如下：委员会主席高名路、张祖英，副主席草和、石果、王广义、舒群、张培力。张培力曾提过这段“痛苦”的回忆，大家在位于珠海的王广义家里看了好几百张幻灯片。他说，有时候会感到根本无法决定哪些是好的、哪些是差的。在官方记录中，这次特殊的展览，组委会共收到1000张幻灯片，最终有345张入选。

虽然很多人都已经记不清楚“展览”是否在会议期间举行，但是这恰好表现出一个“大型展览”即将来临。而这种举办大型展览的趋势在随后召开的1988年黄山会议上便进一步体现，并为后来的“89大展”做了一定的准备工作。

在1989年的展览中，展览组织者并未被冠以“策展人”的名号。早期对他们的称呼是“展览筹备委员”，在展览中有具体的分工，后来才开始采用“策展人”的叫法（curate原为拉丁语，原意为照顾；但中文中并无此义，策展人仅指“策划展览的人”）。

国内策展人和艺评人所扮演的角色在90年代早期和中期发生了转变。在西方的策展人和机构来华进行观摩调研的时候，他们开始承担起“中间人”的角色，同时也兼具“守门人”性质，决定着哪些人和作品应该出现在候选名单上，哪些则不应该出现。90年代后期开始，这一重身份逐渐被画廊所取代。

今年在尤伦斯当代艺术中心（UCCA）举办的“ON|OFF：中国年轻艺术家的观念与实践”群展中，这种“编辑式的策划方式”和整体倾向依然清晰可见。而关于展览的讨论更多的是围绕哪些人入选、哪些人没入选，而不是关注展览本身及可能引起的策展解读。

90年代的大多数展览还是继续由艺术家来组织和策划，不过从艺评人转型的策展人开始尝试将这种宏观展览模式作为一种艺术史的书写形式。

随着市场的升温，一部分策展人开始转投商业，开办画廊或为画廊策划展览。以销售为目的的策展工作将策展人与艺术经纪人这两种角色混合到了一起，在如今的策展实践中非常普遍，但是我认为这种方式有悖职业伦理。

上海美术馆自80年代中期开始便举办包括丁乙、张健君等人在内的一系列艺术家个展。2005年黄专开始担任OCT当代艺术中心（OCAT）馆长，他提出不同的策展模式，以艺术家的个体实践、创作语境和文献出版为关注点。黄专的策展实践依然体现了编辑式策展的特点，强调出版物的重要性，并以此作为与艺术家开展讨论的重要平台，而不以展览本身作为讨论点。他的探索和实践可以看作是在中国出现的较早的以

研究为导向的策展实践。

国内机构策展人在制定机构发展方向等重大问题上一直处于边缘化的地位，他们在机构中的角色更多的是展览的协调员。上届上海双年展联合策展人晏思·霍夫曼(Jens Hoffmann)就曾表达过类似的失望情绪，他感受到策展人在双年展中非常不受重视。从全国范围来讲，或许目前只有广州时代美术馆和深圳OCT当代艺术中心可以称为两个特例。在这两个美术馆，策展工作的意义才能够得到体现。

在如今的大环境下，很少有机构或空间能够保持开放的心态将策展视为一个学术课题，并为艺术家和策展人提供充足的时间和必要的条件来真正通过展览进行对话。大部分情况下，展览更多的是艺术家占领机构空间的战略，展览结束后，他们便抽身而去。他们的“占领”是暂时性的，不会去考虑如何让对话继续下去的问题。在这种情况下，策划并构建能够激发新的可能性的对话就意味着要与艺术体系现有的工作惯例进行对抗。

中国的艺术系统的形成及其概况

作为个体奋斗的象征，中国当代艺术出现于20世纪80年代早期，依靠极少数的支持和共有的信仰，缺乏任何支持系统。这对于今天整个艺术系统已被建构为一个封闭的体系而言，利弊共存。在今天的艺术系统，或如阿瑟·丹托所描述的“艺术世界”中，定义一件艺术作品是否成立，只能在艺术系统的语境中加以判断，而不再取决于它的内容、形式或流派。

中国的艺术体系在90年代经历了所谓国际化进程；进入21世纪后，当代艺术在国家层面上获得认可。如今，我们可以说中国的艺术系统与其他很多事物一样，是建立在西方模式基础之上并具有中国特色的系统。在中国本土语境下，所谓有中国特色的艺术系统很大程度上是以商业价值为驱动的，非营利领域几乎销声匿迹。这一情况在2010年后变得尤为突出。如今，可以说所有人都是这个艺术系统的一部分，没人可以置身事外。

出现今天的局面，我们每个人都难辞其咎。根据伊戈尔·扎贝尔(Igor Zabel)的说法，真正建设完成的艺术系统将不再完全仰赖艺术家的决定去定义什么是艺术，并且在某种程度上，艺术系统会变成一个自治系统。扎贝尔还以“开公交车”为例，原先，如果由一位艺术家为了他/她的艺术宣言来表演(即开车)，它就是艺术。如今那些原本不是因为艺术而产生的事物，一旦进入艺术系统，各种参照、关联，随即产生。扎贝尔的论断大多是建立在东欧语境及其与西方的关系上，他将美术馆置于艺术系统的最顶端。然而，当今中国的情况却是，艺术市场位于系统的最顶端，并极大地左右着艺术领域及其内在动能的发展。

艺术市场位于顶端，这给系统内的规则和关系带来了深刻的影响从而促使其产生巨大的变化：年轻艺术家的首次个展在商业画廊中举办；系统内所有评论、美术馆展览、媒体传播和作品价值标准都围绕着市场的需求来进行。

那么，在这样的艺术系统中，策展人处于怎样的位置呢？策展人的工作需要在精神空间和物理空间构建对话。近年来，我的策展实践关注于对消费主义下的展览模式的揭示和反思，同时也希望通过一些周期较长的展览项目来进行介入、干预，从而在机构内开启对话的可能。

2010年世博会结束后,上海的艺术领域出现了一种非营利空间的真空状态。歌德开放空间的适时出现填补了这种空白。事实上,艺术家并不缺少展示的空间。他们缺少的是能够进行持续探讨、能够允许自己沉静下来进行创作的空间,歌德开放空间为艺术家提供了这样一种可能性。歌德开放空间的前身是德国领事馆文化教育处的活动空间,原用于每周五晚上放映德国电影。歌德开放空间保留了德领馆文教处的架构,而其工作人员对于当代艺术或艺术机构以及机构批判的本身了解不多,但重要的是,在“惯例下的狂欢”持续的半年多的时间里,他们愿意给予我们充分的信任和自由,让我们真正感受到自己也是空间的主人。

我们提出了哪些可能性?

“惯例下的狂欢”旨在反思策展实践在今天所面临的各种危机,并重新审视艺术体系内艺术家-策展人-机构等各方之间的关系。

近年来,很多艺术家已经非常习惯于白盒子空间的展览模式,大多数情况下我们很少会看到对这种模式本身提出质疑。对白盒子展览模式的适应和接受让新一代艺术家的实践环境与以往的艺术家形成鲜明对比。过去,艺术家往往通过集体或自我组织展览,这种实践方式为对展览空间的理解及作品公开化的方式提供了新的可能性。

许多艺术家都缺少对展览惯例的反思精神,借用多萝西娅·冯·翰特曼(Dorothea Von Hantelmann)的话来说:“作品的自主性会在展览的过程中慢慢遗失;要避免这一情况,不仅需要语境,还需要从惯例本身、从具有时效性的/社会化的/主观的情境化的事件着手。”

这种关于展览的思考有助于我们更好地理解并使用白盒子空间——无论是画廊还是美术馆,其现代主义的特征作为现代性的标志,再次将我们引入机构建设问题的思考。

去年,我与越南策展人、艺术家陈龙(Tran Luong)进行过一次交谈。谈到过去十年来越南当代艺术领域白盒子空间的策展实践时,他说:“我们的生活中没有白盒子空间。我们还是针对特定的场地展开工作,非常‘脏’、非常本土的环境。”这是越南当代艺术典型的特点,也决定了当地的艺术创作至今依然很大程度上以行为表演为基础。用陈龙的话来说:“当代艺术对我而言是关于身体的情境而非生产。”

我们发现,许多艺术创作在进入白盒子空间后便失去了其内在力量和动能。作品究竟怎么了?百余年来,白盒子空间里的展览赋予作品的自主性并未改变。而发生变化的是个体艺术家对现代性的处理方式以及现代性与本土语境的结合模式。

许多艺术家在进入白盒子空间时会忽略这样一个事实:白盒子的存在会削弱作品的内涵。很多时候,我们最后呈现的只是一些松散放置的艺术作品,而没能把它们在特定的语境下融会贯通起来;换言之,没能把展览作为一种惯例来进行整体的思考。而要做到这一点,我们需要思考机构批判及如何在当前低迷的环境下将其重新提出,并努力从体系内部寻找建构新关系的可能性。

“惯例下的狂欢”参展艺术家通过各自的实践对我们所身处的艺术体系及文化环境进行反思,重新审视他者性(otherness)及其表现形式、当代性与现代性、个人与政治的边界等问题。

严格来讲,此番开展实践的空间并不能称之为艺术机构,但空间的灵活性也给予了艺术家们很多可能,让他们能够有充分的时间沉静下来对语境、结构和展览惯例进

行反思,思考惯例之于艺术家和策展人的意义。

“艺术家博物馆”群展版块为艺术家提供了另一个持续展示的平台,随着艺术家完成自己的个人项目,他们在群展部分的展出也退出“艺术家博物馆”。

该版块的策展理念源于1972年第五届卡塞尔文献展,策展人哈罗德·塞曼试图将机构批判直接引入机构内,以此提出新的讨论。有趣的是,这一届卡塞尔文献展被很多人批判为“策展人的展览”,许多艺术家因而选择了退出并撰写抗议函。这一点与策展工作在中国的境遇具有象征意义上的联系,因为在中国,大家听到的批判多为:在这里,策展还没真正出现,但已经被宣判有罪了。

在筹备此次展览的过程中,我发现一个有趣的现象,所有艺术家都从“艺术家博物馆”群展版块开始融入这次展览,并利用自己在群展中呈现的作品进行进一步地构思与探索,进而完成自己的个展项目。换言之,群展与个展两个部分无论在内容还是理念上均息息相关。

不同项目各自所探讨的问题和值得进一步深入的地方我已在另一篇专文中进行了分析,在这里,我想简单地介绍一下邀请这几位著名艺术家参展的缘由。胡向前是本次展览中唯一一位只参加了“艺术家博物馆”群展却没有做个人项目的艺术家。他展示的作品名为《向前美术馆》,一座艺术家头脑中的美术馆。艺术家曾以现场行为的方式带领观众“走进”他的记忆,即向前美术馆的“馆藏”。在此次“艺术家博物馆”中,胡向前没有亲自表演,而是给出了“馆藏作品”的详细描述,由诠释者自行演绎。两名诠释者由歌德学院的工作人员担任,在展期内以肢体语言演绎这些“馆藏”。胡向前提出的头脑中的美术馆概念带有很强的乌托邦色彩,是在社会架构下提出的富有梦幻色彩的个体惯例,同时也是对中国当今的艺术机构系统提出的强烈批判。通过与胡向前的合作,我希望能够进一步探索美术馆的前景和发展方向。他给出了美术馆“馆藏”的文字描述,但是不对诠释者如何演绎作品做任何强制要求,也不干涉他们是否使用办公室道具(因为在办公室内进行),因此,每一次诠释都是对“美术馆”不一样的体验。

本次展览是我第一次与艺术家宋拓合作。他的作品通过艺术家本人的微观介入,触及中国社会宏大的机构建设命题,同时他也拒绝把展览和艺术机构作为反思的对象。我们是否应该把这种拒绝称之为主动无视,还是一种新的应对艺术体系内各种关系的策略,这一点值得我们深入思考。

作为没顶公司成员,陆平原的实践与没顶公司开展的“集体创作”密切相连。不过在每次与他的合作中,我们都看到陆平原把这种以“概念”为基础的实践所带来的影响控制在最低。作为一名艺术家,他的实践往往体现了深刻的自我消费意识,以此对艺术体系的大语境展开反思。

艺术家李然的作品《地理之外》(Beyond Geography)是近年来我所见过的反思历史语境和现代性的最重要的作品之一,我也由此产生了与他合作的想法。他的创作关注艺术体系内各种角色之间的关系,导致这些关系产生的惯例及运作方式等。

艺术家胡昀的作品则围绕现代性、机构建设、殖民与后殖民语境下的对话、历史叙述与谣传之间的联系等命题展开,探索博物馆的起源、当代艺术实践的惯例以及其与社会语境的关系。

我与艺术家高铭研合作多次,他的经历在国内艺术家中颇具普遍性。目前的艺术系统现状导致上海艺术家的机会不多,在顺应市场和被市场边缘化之间,他选择了上海很多艺术家的方法:自行组织展览。但这种集体化的实践浪潮仅仅维系了几年便消

退了。诸如如何继续做一名艺术家等根本性问题促使他以积极的方式重新审视艺术家在社会中的边缘化位置，并探索艺术体系内边缘化定位的意义。

上述个人实践都采取了与艺术体系中各种惯例相抗衡的态度，提出新的批判模式与样本。我们也希望以此为契机，在艺术领域激活更多开放的、具有建设性的实践和探讨。

“惯例下的狂欢”希望能够起到抛砖引玉的作用，通过展览为“策展人-机构-艺术家”关系的深入探索，提供一些借鉴。只是意识到这些关系是不够的，我们必须积极地参与进去并不断实践不断探索。如同我们所身处的世界时刻在发生变化一样，艺术系统是充满动能和不确定性的。因此，艺术系统内的各种关系也需要不断被反思、被重新解读。

“惯例下的狂欢”中所呈现的艺术实践都体现了一个共同特点，即在不同层面对各种关系进行重塑。值得注意的是，近年来人们喜欢把这现象概括为一种“趋势”。所谓“趋势”是一种具有普遍性的、流行的模式，同时也暗含跟风、不能持久之意，并对这种针对当代艺术建设的探索的严肃性有所质疑，产生难以持之以恒的担忧。事实上，对历史的反思对于今后艺术家在本土和全球语境中的重新定位具有更为长远的重要意义。

当前，很多艺术家都频频采用从艺术史中找借鉴的创作手法，这我不禁要问，这些史料对于每个个体艺术家的意义是什么，又如何真正触发个体对于整个知识生产体系的贡献？一窝蜂似的跟风容易简单迅速地形成风潮，但终究难逃根基不牢又立刻被新的趋势所取代的命运。

就现阶段而言，我们无法就这一问题给出明确的答案。不过我相信，随着时间的推移，也随着越来越多艺术家开始采取上述方法论，我们终会看到“趋势”可以在多大程度上转化为严肃深刻的实践工作。